

Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos

Inma GARÍN MARTÍNEZ

inmagarin@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Inma Garín es directora, dramaturga, traductora y estudiosa del teatro de Valencia. Doctora en Lingüística y Retórica Inglesa, ha dirigido varias obras de teatro de autores contemporáneos. Miembro de la Federación Internacional de Investigación Teatral desde 2013, donde ha presentado su trabajo. Ha publicado artículos en revistas académicas y traducciones de Caryl Churchill, S. Shepard, D. Mamet y H. Pinter.

Resumen

El artículo revisa el concepto de Artes Vivas en el ámbito de las artes escénicas en España y se interroga sobre qué tipo de manifestaciones artísticas podría abarcar el término Artes Vivas. La relevancia de este artículo radica en el hecho de que el sello de Artes Vivas está siendo ampliamente utilizado en los últimos tiempos, en España y Francia, Reino Unido, Estados Unidos y Sudamérica. Por eso es necesario aclarar algunos aspectos o características que podrían incluirse en el concepto de Artes Vivas y estudiar en qué medida se utiliza. Para ello se establece una definición de las Artes Vivas y su aplicabilidad a las producciones exhibidas en teatros públicos o privados de diferentes tamaños. De esta manera, las definiciones y los ejemplos proporcionados en el artículo han sido útiles. Además, se revisa la reciente controversia de uno de los proyectos arraigados en Madrid, Las Naves Matadero, para ejemplificar las consecuencias de un cambio de dirección en la gestión del teatro público. El artículo también trata de la posible función de las artes vivas hoy en día y examina su potencial. Para finalizar se repasan algunas de las producciones exhibidas en la ciudad de Valencia que pueden ser consideradas instancias de las Artes Vivas.

Palabras clave: artes escénicas, teatro, Artes Vivas, innovación, multidisciplinaridad, performatividad, vanguardia, *performance*

Inma GARÍN MARTÍNEZ

Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos

Introducción

El punto de partida de este artículo es tratar de entender un concepto que se maneja hoy en día imponiéndose con cierta fuerza: el concepto de Artes Vivas. ¿Se trata de inyectar vitalidad a un arte muerto? ¿Tienen futuro las artes escénicas en un mundo agonizante carente de vitalidad, como señala Danto (1985: 22)? ¿Hay nuevas maneras de escribir lo real? ¿Cómo serán las formas de artes escénicas venideras? Recientemente, el carácter crítico y político del arte actual, la apertura, democratización e integración en la vida cotidiana nos procuran experiencias artísticas que van ligadas a otros valores que los puramente artísticos. Estas propuestas, que trascienden los resultados propios de cada disciplina en particular, resultan difíciles de clasificar, pero no hay duda de que algunas de ellas llenan el escenario de vida latente y su existencia podría presagiar futuros desarrollos tan nuevos como interesantes. Muchas de ellas investigan a partir del cuerpo, trascienden las barreras entre comunidades rompen las que se erigían dentro de las mismas, exploran valores comunes y son testimonios de verdades propias de la actualidad. Sin duda, sirven para reconfigurar nuevos espectadores e incluso para recalificar nuevos espacios o incluir nuevas definiciones de lo artístico. Se pueden presentar bajo la etiqueta de Artes Vivas o no, eso es lo de menos. Pues, además de colonizar espacios físicos o psíquicos que previamente no habían sido considerados como tales por las codificaciones institucionales al uso, (Foster, 1996: 21-24), o de atraer a ciudadanos que no eran espectadores teatrales previamente, el arte hoy se resiste al proceso de aculturación y acomodación. Los nuevos espectadores, si es que realmente existen y se fidelizan, muchas veces rechazan las propuestas de corte más ortodoxo, pues son de la opinión de que esas manifestaciones más tradicionales no van con ellos, o que son caducas, de mausoleo. Los nuevos artistas buscan un objeto artístico transgresor, pero la cuestión es, tal como apunta Foster (1996: 28) si estas propuestas exploran nuevas formas de temporalidad, de causalidad o de narratividad. Para los programadores y gestores de los teatros, la cuestión

candente es si llenan el escenario de vida latente y, por supuesto, si son capaces de llenar también el patio de butacas, ya que no es conveniente renunciar ni a una cosa ni a la otra.

Estas manifestaciones artísticas que se cobijan bajo el denominador común de Artes Vivas procuran, asimismo, fomentar la colaboración entre artistas de diferentes disciplinas, con el objeto de aprender los unos del lenguaje de los otros y encontrar zonas de fusión e intercambio que puedan dar frutos insospechados. Los promotores de las mismas intentan abrir espacios para el trabajo y la investigación a fin de que las colaboraciones entre disciplinas diversas proporcionen resultados originales que rompan las fronteras de lo establecido, atrayendo a un nuevo tipo de espectador a sus salas y creando nuevos discursos. Van a la conquista de nuevos territorios, nuevos públicos, nuevas estéticas de la experiencia y del acontecimiento. Su objetivo es, pues, que artistas procedentes de campos que no se tocan entre sí se unan para caminar en una misma dirección. Estos creadores intentan vehicular mediante el arte en vivo reivindicaciones o protestas que están en la sociedad, por ejemplo en las noticias marginales de los periódicos, o desvelar sucesos secretos, proponiendo una pedagogía que pueda poner en evidencia los mecanismos de ocultación del sistema. De este modo, son susceptibles de conectar mejor con la gente joven o con espectadores no convencionales, como sucede en el Festival de los 10 Sentidos, que desde un espíritu crítico y de reflexión sobre la sociedad actual, apuesta en cada edición por visibilizar cuestiones que preocupan a la comunidad, resaltando el poder del arte como catalizador de la acción social. Se trata de fomentar el pensamiento y la reflexión crítica, una de las funciones principales del arte en su constante devenir por comunicar ideas, emociones, sentimientos y visiones del mundo relevantes en el actual contexto cultural. De algún modo, obligan al espectador a hacerse nuevas preguntas, a pensar nuevas realidades, o a tomar partido y comprometerse con ciertas cuestiones incómodas. Las propuestas pueden resultar provocativas, suscitar sorpresa o indignación, en la medida en que se interrogan por la validez del relato o de los valores heredados. Muchas veces estos creadores recurren a la ironía o al humor, avivando la conciencia ecológica o social, como es el caso de la discapacidad, o de la edad madura, o de la raza, como estigmas. Otras veces utilizan música electrónica, grabada, en directo, la voz o la fonación sin articulación, la pintura o elementos cromáticos, formas y materiales del artista plástico, objetos del supermercado o de los bazares chinos. También es frecuente el uso de los ordenadores y del wifi en escena con el objeto de mostrar contenidos en la pantalla en tiempo real, utilizando las redes sociales o mostrando webs, como es el caso de la creadora Cris Blanco. En cualquier caso, es difícil predecir qué aportarán las artes escénicas en veinte o treinta años, ya que todo parece estar muy abierto en estos momentos, sin una fuerza orientadora o líder, por lo que nos sentimos incapaces de formular ideales ampliamente compartidos. Lo que se entiende por «lo real» resulta continuamente cambiante, por lo que los creadores que expresan realidades nuevas buscan maneras alternativas de pensarla y acercarla a sus contemporáneos (Danto, 1985: 22). Por eso no es preocupante que no exista una fuerza o unos principios representativos de las distintas

tendencias, sino que necesitamos explicar la variedad misma de los enfoques para aventurar las posibilidades futuras de lo escénico.

A fin de alcanzar este objetivo, el de comprender el concepto de Artes Vivas, la exposición que sigue intenta aventurar una definición. Una vez delimitado su ámbito, podremos valorar el potencial que encierran en lo que se refiere al desarrollo de las artes.

A continuación resumiré brevemente la controversia suscitada por el nuevo nombramiento de Las Naves Madrid y, finalmente, examinaré algunos de los montajes que se han podido ver en Valencia en estos últimos años y que considero que podrían encajar en dentro de la denominación Artes Vivas. El propósito de estos ejemplos, es analizar y explicar el impacto de objetos concretos del panorama performativo, e intentar demostrar las profundas imbricaciones entre la práctica teatral/performativa actual, y la sociedad en la que vivimos. Esa relación arte-sociedad se vuelve manifiesta, no sólo en la labor de la crítica de las artes escénicas, un trabajo casi testimonial de la vida teatral hoy en día, sino en la manera en que los espectadores responden a las propuestas de las salas, así como en la temática de algunos de los espectáculos.

Por último, un aspecto muy relevante, pero que cae fuera del propósito de este artículo, es el de valorar la labor de los programadores teatrales en su doble vertiente públicos y privados. Esta labor es de una enorme responsabilidad y no tiene nada de inocente. El gestor cultural/programador o director del espacio es aquel que selecciona las propuestas y los artistas que la sala o salas que programa(n) van a acoger. Al valorar la línea de los espectáculos que se programarán y las compañías a las que se apoyará estos profesionales sancionan con dicha decisión las propuestas que reciben. En el caso de las residencias artísticas, los responsables de estos espacios apuestan por proyectos, por aquellos colectivos de artistas que van a disfrutar de las ayudas. Así, las propuestas que merecen ser acompañadas en su proceso hasta su muestra pública, se separan de las que han de quedar en los cajones del despacho esperando ser trituradas al terminar la temporada. De ahí la necesidad de rendir cuentas a la sociedad y no solo a la institución que les ha nombrado. Pero esta cuestión sería objeto de una reflexión aparte.

Definición de Artes Vivas

No hay muchas definiciones del concepto de Artes Vivas. En la web del Festivalde la hoja encontramos una que serviría para iniciar este apartado: «El concepto de Artes Vivas expresa el contacto directo, en vivo, entre el público y los artistas. Dentro de las Artes Vivas encontramos al teatro, la danza, el clown, el mimo, el circo teatral y demás artes escénicas» (Festivalde la hoja, 2016). Según la misma web, académicamente, Artes Vivas se refiere a:

(...) la categoría que se deriva de múltiples combinaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, el cine, la arquitectura, el diseño, la antropología, la literatura y la filosofía, entre otras, y a aquellas que tienen como elemento primordial el 'cuerpo social' que producen actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura, las performances,

las teatralidades, formaciones de arte, u otras expresiones que generalmente dibujan y desdibujan, dicen y contradicen, afirman e interrogan los paradigmas y diferencias tradicionales, que transmiten, reciclan, problematizan, traducen información en experiencias poéticas y acontecimientos estéticos y que re-inventan y re-definen permanentemente el campo de las artes vivas; en este campo, la producción de objetos son de tipo tácticos, táctiles, testimoniales, conductores de afectos y traductores de experiencia.

Así, pues, el concepto de Artes Vivas designa manifestaciones de artes escénicas (Performative Arts) que reúnen algunas de las siguientes características:

- a. contacto directo artista-público
- b. multidisciplinariedad
- c. destinatario social
- d. valor de la experiencia antes que la observación contemplativa
- e. problematización del concepto de arte
- f. multisensorialidad
- g. innovación
- h. investigación
- i. espacios no convencionales
- j. exploración de los límites del teatro.

En un artículo reciente, «Arte raro», Rubén Ramos habla de «Artes Vivas» o «Artes en Vivo» para referirse a etiquetas que se van imponiendo para referirse a un tipo de creación ignorada por el *establishment* (revista *Ajoblanco*, 2017). Es más, este autor propone el término Artes Raras comparando estas artes con el movimiento *Queer*, que literalmente significa «raro» para indicar que se salen de lo establecido, de la norma, y que ocupan un territorio virgen.

Asimismo, la revista *Acotaciones* (enero-junio 2017) le dedica tres artículos a la polémica que ha estallado en Madrid a raíz de la programación de Las Naves en la que se ha hablado de desbancar al teatro de texto quitándole los privilegios de los que gozaba hasta ahora. Concretamente, el dramaturgo Ignacio García May (2017: 261-264) hace hincapié en la traducción del inglés *Live Arts* que significa Artes en Directo, aunque el propio director de este espacio municipal, Mateo Feijóo, en una entrevista de Mónica Zas Marcos (2017) señala que el término viene del francés *Arts Vivants*. Por mi parte, he comprobado que en Estados Unidos, Colombia, Argentina, Venezuela, etc. existe un Máster titulado *Teatro y Artes Vivas*, igual que en la Universidad de Warwick existe el máster en Theatre and Performance Research. Es decir, que en territorios de habla hispana, portuguesa o francesa el término podría equivaler al de *Performing Arts*, término preferido al parecer en el mundo anglosajón, y que se emplearía para abarcar un ámbito mayor que el acotado por «teatro», es decir, «creación híbrida». Sea como sea, lo cierto es que bajo el paraguas de *Performing Arts* o Arte Performativo se incluye un territorio mayor.

La polémica de Las Naves Matadero

Tras una trayectoria ejemplar desde que Las naves Matadero se abrieron bajo la dirección de Mario Gas hace unos diez años y en las que se había conseguido un público fiel, el nuevo proyecto presentado por el recientemente nombrado director Mateo Feijóo y la antigua concejala de Cultura Celia Mayer causó una enorme controversia, que fue seguida de hojas de firmas, rectificaciones y dimisiones de la propia concejala por la manera en que se había gestionado todo el asunto. Primero, por el hecho de suprimir los nombres de Max Aub y Fernando Arrabal de las respectivas salas, y después por excluir a gran parte de la profesión del nuevo proyecto. El de Feijóo, que fue el proyecto ganador del concurso, trataba de pasar página y demostrar que sabía de lo que hablaba. La nueva época habría de sustituir un teatro de texto aburrido y llevar a las Naves II y III a espectadores y artistas nuevos. Es decir, prestar «especial atención a los nuevos lenguajes escénicos y a los territorios de transversalidad». Esto, según su director, no se podía llevar a cabo sin un cambio de nombres (Feijóo, 2017).

Un espacio en el que las artes escénicas, visuales, la literatura, la filosofía, el cine, la música y las actividades transmedia se interconectan en un programa interdisciplinar (...) Estamos frente a una nueva época, (...) Aspiramos a liderar una nueva forma de promover procesos creativos, haciendo emerger las capacidades de los colectivos que participen, impulsando la aparición de nuevas interpretaciones de la realidad, investigando para que eclosionen LO NUEVO, entendiendo lo nuevo no como un término absoluto que viene a denostar lo PRESENTE, sino como una aspiración artística y creativa LEGÍTIMA para dar salida a nuevas miradas y nuevas formas de ser y estar en un mundo globalizado.

Prestar atención a nuevos lenguajes escénicos fue, en los años ochenta, el objetivo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que acogía el innovador proyecto que alumbró Guillermo Heras para cambiar la imagen de un flamante país emergente bajo el gobierno de Felipe González. ¿Estamos, pues ante una versión renovada de este proyecto? La idea de prestar atención a los territorios de transversalidad, es decir, a todas aquellas manifestaciones relativas a distintos ámbitos o disciplinas, y a su mestizaje y contaminación mutua, no es nueva. El teatro viene haciéndolo desde sus orígenes, mediante la colaboración entre artistas plásticos, músicos y artistas de artes escénicas propiamente. El teatro es el lugar propio de lo transversal, ya que todo lo ajeno o desviado lo incorpora, lo integra y lo hace propio. Algunos artistas emergentes «desean establecer el mestizaje de varios territorios para componer un objeto multifacético generador de historias», como sucede con el proyecto Carmen//Shakespeare (*Teatr-on*).

El texto de Feijóo publicado en la web de las Naves Matadero adolece de un tono que podría indignar a algunos, pero no es este el lugar de analizar dicho texto en detalle. El nuevo gestor no puede olvidar que la investigación y la búsqueda de nuevos lenguajes forma parte de los procesos creativos de las artes escénicas del siglo xx, de la mano de los grandes creadores que han

sentado cátedra desde Stanislavski, hasta Peter Brook o Eugenio Barba, pasando por Artaud. Stanislavski crea un sistema a partir de su rechazo al estilo interpretativo de su época, que consideraba rancio, repetitivo y alejado de lo vivo y de lo orgánico, carente de espíritu y de alma. Para Peter Brook el teatro debe ser «vital», en sintonía con la sociedad, para desafiar sus valores y no para celebrarlos. «El teatro necesita una revolución permanente» (Brook, 1968: 108). El director de escena británico desde sus inicios seguía los pasos de Artaud, para quien el naturalismo era algo muerto, rancio, carente de vida, y por ello el teatro debía renacer gracias al asalto físico a los sentidos, pues solo así se podría lograr el impacto deseado en el espectador y transformarlo psicológicamente (Innes y Shevstova, 2013: 155).

Indignados ante los hechos relatados arriba, suscitados a partir de la presentación del nuevo proyecto, setecientos artistas firmaron un manifiesto, en el que pedían que el teatro no fuera excluido del nuevo proyecto de Las Naves Matadero (Prado Campos, 2017):

No podemos desvestir a un santo para vestir a otro. Las Naves tenían su público y todos sabemos lo que significa acabar con él de un plumazo. Es muy fácil. Lo que cuesta años en ganar se pierde en un instante. Hay que ser sensibles a este aspecto y responsabilizarse de las consecuencias que pueden tener decisiones como esta que demuestran bisoñez política. (...) El nuevo director artístico del espacio, ha diseñado una temporada basada en la creación interdisciplinar con la danza urbana, la performance, la música electrónica y la internacionalización como puntas de lanza. ¿Y el teatro? Esta temporada, que comienza este 10 de marzo, queda relegado a dos días (6 y 7 de julio) con un espectáculo de Milo Rau.

La polémica está servida tal como reflejan Ruth Toledano (2017) y Raquel Valdés (2017), ya que los hechos hablan por sí solos. Toledano cita a La Ribot, quien asegura que se trata del único proyecto contemporáneo institucional que se impulsa en Madrid desde que en 1994 «se cargaran» el Centro Nacional de Nuevas Tendencias en la Sala Olimpia de Lavapiés, que apenas duró 10 años. En ese mismo sentido se manifiesta Raquel Valdés quien da voz a los firmantes de la carta de apoyo a un proyecto que represente «las artes de la escena del presente». ¿Cómo desarrollará su proyecto Feijóo a partir de ahora dado el contexto adverso en el que se mueve? Lo más sensato sería, sin duda, rectificar para hacer una programación más inclusiva y desactivar, así, las voces discordantes. Álvaro Holgado analiza la situación en un reciente artículo (Holgado, 2017). Tras posicionarse junto a Rodrigo García y muchos otros creadores, considera necesario el apoyo a los artistas más osados y experimentales, y no solo a los más conservadores. Se debe mantener el compromiso con la contemporaneidad, ante todo. No perder el tren de la modernidad, como señala García (2017). En España siempre se llega tarde a la modernidad. Y es cierto que tal vez se pierden unos espectadores, pero seguramente se ganan también muchos otros.

Para acabar esta sección, sería oportuno recordar el artículo de Ignacio García May. No ya por que se posiciona radicalmente en contra de la

inconsciencia de acabar con un público fiel, aspecto que ya se ha aludido arriba, sino por dos aspectos más que el dramaturgo pone de relieve en su texto. El primero se refiere a «la confusión entre arte y cultura, y entre arte e industrias del arte, y el otro a la dificultad de mantener proyectos en este país donde las áreas artísticas y culturales caen frecuentemente en manos de incompetentes e ignorantes» (García May, 2017). Sin llegar a valorar estos desventurados hechos acaecidos en Madrid, que revelan lo delicada que puede ser la gestión cultural y lo sensible que son las consecuencias de las decisiones adoptadas, es razonable pensar que en lo que se refiere a política de salas y espectadores conviene situarse en un terreno prudente y objetivo. Es cierto que hay que ampliar el espectro social de los asistentes a espectáculos de artes escénicas, llegar a todos los sectores, pero no menos cierto que hay que cuidar a los espectadores y a fidelizados por las salas y tratar de no abandonar las ubicaciones ahora existentes. En Valencia tenemos mucha experiencia en este sentido, pues se han cerrado salas o se han cambiado de ubicación sin tener en consideración las consecuencias sociales de estas decisiones. Acabamos de perder un espacio singular de trayectoria ejemplar: el edificio del Teatre Escalante en la calle Landerer, en Valencia, un local perteneciente al arzobispado de Valencia que desde los inicios de la Democracia había sido alquilado por la Diputación de la provincia. Una sala destinada a público familiar e infantil que habría requerido una inversión millonaria para seguir con su labor.

En definitiva, las nuevas manifestaciones artísticas han de abrirse camino en las programaciones habituales de los teatros. Traer nuevos espectadores al teatro no quiere decir necesariamente que los espectadores de hoy o de ayer se vean condenados al ostracismo. Abrirse a lo nuevo, claro, dar oportunidades a las creaciones arriesgadas que exploran nuevos territorios de lo escénico sin ceñirse a etiquetas, pero no eliminar las propuestas en las que el texto dramático es el elemento estructurador de la puesta en escena. Necesitamos una reflexión profunda sobre el lugar del teatro en nuestra sociedad, sobre la redefinición de teatro hoy para que las nuevas formas performativas que están emergiendo con fuerza a partir de coreógrafos, bailarines, músicos, tecnologías del cuerpo, circo, etc. no sean excluidas. Necesitamos abrir espacios a la cooperación y contaminación entre disciplinas, cosa que ya apuntaba José Sanchis Sinisterra con su Teatro Fronterizo. El teatro que posee fuerza nunca se coloca en trincheras fijas o estáticas. Al contrario, siempre está dispuesto a saltar y a conquistar nuevos terrenos para la reflexión sobre el ser humano y su condición dinámica. Un teatro que no se dirige a nuevos espectadores, a nuevas sensibilidades, que no indague en *terra ignota*, es un teatro muerto.

Una aproximación a las Artes Vivas hoy

En este apartado me centraré en algunos de los montajes que podrían clasificarse bajo la etiqueta de Artes Vivas, y sobre los que he escrito en una publicación semanal en Valencia, *Cartelera Turia*. Estos montajes que se comentan a continuación tienen en común que todos rompen las barreras del teatro

convencional y las expectativas del espectador respecto a lo que tradicionalmente se considera el hecho teatral. Muchos de ellos derriban la cuarta pared, son multidisciplinares, poseen una intención explícitamente social o política, dan valor a la experiencia del espectador por encima de la narración de una historia de ficción, problematizan con su hacer el concepto de teatro, o se dirigen a varios sentidos a la vez, incluyendo algunas veces el gusto; son innovadores y provienen de la experimentación, de la investigación sobre el cuerpo y el espacio, el gesto, la escena, etc., arriesgan, cuestionan, resisten y desestabilizan concepciones del lenguaje escénico de sus predecesores e incluso utilizan espacios de exhibición no convencionales. En los análisis nos hemos guiado por diferentes criterios de evaluación aunque por cuestiones de extensión no nos hemos adentrado en la inscripción histórica de los montajes cuyos ejemplos citamos (Pavis, 2003).

En primer lugar, hablaremos de *A los pies de Europa*, de los artistas Henar Fuentetaja y Miguel Tornero; en segundo lugar, de *Les solidàries*, de la artista Clara Chillida; en tercer lugar, de *La capilla de los niños*, de Javier Sahuquillo; en cuarto lugar, de *Calypso*, de Fernando Epelde; en quinto lugar, de *Allegro ma non troppo*, de Zero en conducta; en sexto lugar, de *Deriva, naufragio, apañatelas*, de Cambaleo Teatro; en séptimo lugar, de *Cova*, de Amparo Urrieta y Anna Gomà; en octavo lugar, de *Canturia Cantada*, de Carles Santos; en noveno lugar, de *El eco de Antígona*, de Anaïs Duperrain y Miquel Carbonell; y, para finalizar, de *No soy yo*, de Sandra Gómez. Estos espectáculos fueron reseñados en su día en una publicación semanal valenciana: *Cartelera Turia* (Garín, 2014, 2015, 2016 y 2017). A continuación nos aventuramos a avanzar algunas reflexiones sobre el futuro de las Artes Vivas y, para, concluir, señalamos algunas consideraciones en torno a posibles caminos por los que se podrían desarrollar las nuevas performatividades y las creaciones más vanguardistas y más inclasificables.

A los pies de Europa

Cocinando Danza, Compañía Improvisada.

Espacio Inestable

Este ambicioso proyecto multidisciplinar de teatro-danza de los coreógrafos Henar Fuentetaja y Miguel Tornero «interactúa con el público desde el video, la palabra y la danza para darle forma» (<http://cocinandodanza.com>). El espectáculo tiene como objeto reflexionar sobre el viejo continente a partir de sus pies: los zapatos que se muestran en escena como metonimia que apunta a la diversidad de culturas e identidades que nos definen, así como sobre los límites de andar con los pies del otro, es decir, de ponerse en sus zapatos. Estrenado el 10 de marzo de 2016, el proyecto formó parte de los Graneros de Creación de las Residencias de Espacio Inestable. Si esta propuesta ha sido incluida dentro de Artes Vivas se debe a que se trata de un espectáculo complejo donde la audiencia es instada a entrar con los móviles encendidos, a conectarse a la red inalámbrica y a cambiar de lugar. Con el paralaje, el cambio de perspectiva, el espectador asume una posición activa durante una parte del espectáculo, entra en el escenario, dejando las gradas a los actores para escenificar una pantomima. Los espectadores somos

invitados a levantarnos de las butacas y pegar estrellas en la pared del escenario. En cuanto al trabajo con las imágenes, el perímetro de zapatos con que abre el espectáculo remite a un amplio espectro de identidades que se conjugan en el crisol europeo y que da entrada a las coreografías resulta lo más impactante de *A los pies de Europa*. Coreografías de cuatro bailarines que se alternan con algunas explicaciones sobre el sentido de Europa, su constitución, sus ideales, hoy puestos en entredicho por una realidad que subraya las contradicciones de un proyecto que no evoluciona al ritmo de los tiempos. Mientras se proyectan en una pantalla los textos, la actriz y bailarina Anaïs Duperrein, conductora del espectáculo, protagoniza una escena autobiográfica en modo monólogo. Su experiencia transnacional y bilingüe es individual y colectiva. Su relato es un ejemplo del ciudadano europeo transnacional, mestizo, compuesto por identidades fluidas. En conjunto estamos ante la escenificación de una crítica sociopolítica a Europa que viene a resaltar el hecho de que CEE es un enigma gris, ya que el sueño de la unión parece hoy más frustrado que nunca. Cocinando Danza nos invita a una experiencia colectiva multidisciplinar, donde la dramaturgia del espectador se une a la dramaturgia del espacio, cuyas relaciones históricas se invierten. Así el espectador forma parte del espectáculo, es tanto agente como observador. El espacio dramático es el espacio real, los intérpretes observan a los espectadores, ficción y realidad en vez de concretarse se confunden. Europa queda expuesta en su vulnerabilidad. Necesita cuestionarse las formas de su viabilidad como proyecto ideal inclusivo. Ese sería el mensaje que traslada la compañía. Entre las escenas memorables destacamos la pantomima de parlamentarios sentados tras las mesas de trabajo, o su ocupación de la bancada situada en el patio de butacas. Sara Escribano Maenza, Anaïs Duperrein, Henar Fuentetaja y Miguel Tornero realizan un excelente trabajo interpretativo, nuez y sustancia del espectáculo. Dominio del gesto que cobra otra dimensión semiótica en su superposición al trabajo coreográfico y a la música, apelando así a la multisensorialidad. Un espectáculo innovador que sorprende por la combinación de signos de procedencia diversa y porque problematiza el concepto de teatro. Una propuesta producto de la investigación espacial que apela a resignificar los espacios y los papeles consolidados por la tradición, que obliga a reflexionar sobre la relación estética que se establece entre actores-espectadores, sala y patio de butacas. Aún así, el resultado conseguiría mayor impacto emocional en la audiencia si se apoyara en una dramaturgia más ajustada, que reorganizara todos los elementos que la integran articulando mejor e insuflando mayor fluidez al conjunto. A veces la dependencia de la tecnología es un riesgo que las propuestas innovadoras han de correr irremediabilmente, tal como señalé en su día.

Les solidàries

A Tiro Hecho, con textos de Patricia Pardo.

II edición Festival Tercera Semana

Estrenado en el Festival Tercera Semana (junio 2017) hemos podido disfrutar de la última creación de A Tiro Hecho, el colectivo que lidera la creadora Carla Chillida. Cuatro intérpretes dan vida a *Les solidàries*, nombre que

hace referencia a un grupo de anarquistas que se enfrentó al comunismo en la Barcelona del 36. Margarida Mateos, Paula Romero, Yarima Osuna, Isabel Martí, Isabel Ruiz y Patricia Pardo, encargada asimismo del texto, y la propia Chillida idean una ficción en clave feminista radical, acompañada de dos instrumentos, la guitarra y el teclado, con canciones de La Otra y de Violeta Parra adaptadas por Chicho S. Ferlosio. Margarida Mateos, Yarima Osuna, Paula Romera y Chillida son intérpretes soberbias que despliegan una energía desbordante. *Les solidàries* funciona en clave opuesta a *La secció*, el anterior espectáculo de Chillida que se estrenó en TEM (Teatre El Musical de València) y que ahora se incluye también en la amplia y ambiciosa programación de este festival. Pues si en *La secció* (2017) hablaban de la Sección Femenina y de su papel en los años treinta, ahora les toca el turno a las mujeres anarquistas. En este último trabajo se observan resonancias y ecos de *Donde las papas quemán* (2014) y de *El mercado es más libre que tú* (2015), sus anteriores espectáculos. Y no es extraño, pues esta joven compañía, que ahora celebra sus primeros seis años, ha ido forjando un lenguaje propio en el que la imagen gráfica, el cuerpo y la palabra punzante y feroz se complementan sin necesidad de que una cosa domine sobre la otra, a pesar de las potentes imágenes que ofrece. La provocación de la primera escena acerca de la elección entre el sujeto agente y paciente de una violación, el baile sobre agua enjabonada, la espalda desnuda de Chillida iluminada, cuyos músculos se activan en sacudidas espasmódicas, las violaciones en cadena con los globos explotando, etc., son imágenes de una gran fuerza. El resultado es un lenguaje verdaderamente impactante, muy potente, y provocador, con una clara intención de crítica política, a la vez que pedagógica e informativa. Podríamos afirmar que actualiza el *agitprop* de los sesenta, que revitaliza, gracias a su componente musical, plástico y coreográfico. A diferencia de sus trabajos anteriores, Isabel Ruiz se encarga de desarrollar la imagen gráfica, tanto del programa de mano como del espacio escénico. En él se acumulan afiches con retratos estilizados del grupo anarquista-feminista de Mujeres Libres, la organización formada en el ambiente del anarcosindicalismo español cuya trayectoria va desde abril de 1936 a febrero de 1939. Un grupo fundado a partir de la necesidad de contar con una organización específica de mujeres que permitiera desarrollar plenamente sus capacidades y su lucha política. En este magnífico espectáculo, se distinguen dos partes. «La primera parte trata de analizar algunos temas que el feminismo busca deconstruir, como “qué pasa con nuestros cuerpos o por qué necesitamos una figura masculina para validarnos” (...)» (Chillida, 2018). Parte de un mundo personal de las creadoras: Margarida Mateos, Yarima Osuna, Paula Romero y Carla Chillida. El segundo bloque aborda personajes históricos «principalmente anarcosindicalistas de los años 30, que hagan sentir a las mujeres orgullosas de serlo», señala Chillida (2018). El copioso material que manejan es tan rico y relevante que los seis meses de proceso de ensayos apenas es suficiente para limar redundancias y agilizar el flujo del espectáculo.

La capilla de los niños

Javier Sahuquillo. Mar d'Amura (antigua escuela Cabanyal).

7.ª edición del Festival Cabanyal Íntim. València

Reciente ganador del Premio de la Crítica Valenciana, el director y dramaturgo valenciano Javier Sahuquillo (Perros Daneses) acaba de presentar *En la capilla de los niños*, en un espacio que no podía ser más adecuado: Mar d'Amura, una sala que conserva los rasgos arquitectónicos y decorativos originales, cuestión que contribuye al disfrute de esta singular propuesta interpretada por Laura Sanchis y Juan de Vera. Estrenada oficialmente en el Teatre Rialto de Valencia en 2017 dentro del Festival Tercera Semana, *La capilla de los niños* es un descenso a los infiernos de Javier Sahuquillo (Laura Sanchis), un dramaturgo a punto de tirar la toalla, que es invitado a presentar un proyecto de escritura sobre una noticia de prensa. Durante su estancia en la ciudad de Palermo, que acoge el encuentro, conocerá al joven Natale (Juan de Vera) quien recuerda a Ninetto Davoli, el joven actor descubierto por Pier Paolo Passolini e intérprete de numerosos papeles en sus películas. Así la búsqueda del tema y la relación con el joven se van entretejiendo, desgranando la complejidad del proceso de escritura, con sus ecos, sus idas y venidas, desde lo personal a lo mediático: el crimen de las chicas de Alcásser, las deficiencias de la investigación, el eco social del horrendo crimen. Con abundantes referencias al contexto de escritura (las ayudas a escritores, las expectativas que se generan en torno a los autores), la investigación lleva al autor hasta la destrucción de sí mismo. Investigador cazado por su propio descubrimiento, incapaz de asimilar el horror de todo ello, acaba por sumergirse en sus propias obsesiones, en la locura más estéril. Que el director encarnara el papel masculino protagonista a Laura Sanchis fue un gran acierto de esta propuesta, ya que Sanchis no solo interpretó brillantemente al escritor, sino que, en el extraordinario entorno en que se presentó la función, actuó asimismo de narradora. Autoficción que ubica al sujeto en un terreno movedizo entre lo real y lo imaginario, produciendo efectos fragmentarios e inestables, de cuestionamiento de la identidad. Juan de Vera, en su papel de joven silencioso y objeto de deseo (incluso con desnudo integral frontal) encaja absolutamente en el papel de amante desclasado y pieza erótica del escritor. Actores ambos de tremenda solvencia, Sanchis y De Vera ofrecen magistralmente un relato fascinante que nos habla tanto de los límites del teatro y de la narración, como de las frágiles fronteras que separan la vida de la ficción y de cómo se produce el trasvase entre una y otra, constantemente, subterráneamente. Una propuesta arriesgada y valiente, que acierta en el tono y que se percibe no solo con el oído y la vista, sino que se huele y se toca, a pesar de que el humo del tabaco, dada la proximidad con el espectador, llegue incluso a resultar bastante desagradable, por no hablar del olor a ajo y cebolla de la pasta que se cocina y consume durante la representación.

Calypso

Fernando Epelde. Carme Teatre

Fernando Epelde (Ourense, 1980) es un creador multifacético, músico (Agentes del Orden, Modulok) y dramaturgo, que cuenta en su haber con varios premios (SGAE, Marqués de Bradomín y Tirso de Molina) por *Estado de gracia*, *Drone*, *Usted no está aquí* y *Art Sinfony*. Sus obras muestran una inquietud comprometida y crítica ante el mundo y en especial ante la cultura y el arte. El montaje de *Calypso*, de la compañía Voadora (2007), con la que habitualmente trabaja, formada por su directora y actriz, además de artista plástica Marta Pazos, así como por José Díaz y Hugo Torres, parte de un fuerte y rotundo componente sonoro, que abre y cierra con música del Réquiem de Mozart, melodía que contrapone a letras de *rock* español. Sus montajes «se caracterizan por un importante componente musical, estético, sorpresivo y evocador. A partir de la música en vivo, la imaginación, la ironía y el movimiento, Voadora construye un lenguaje muy personal que huye de lo argumental para mostrarnos que existe una trama de las sensaciones, de los espacios, de las emociones». Su lenguaje mixto y su poética prescinde del hilo argumental, del personaje psicológico y del desarrollo de la situación dramática para comunicar a través de imágenes, gesto y movimiento. Hay un poder externo que no controlamos, producto de la fragmentación, la superposición de lenguajes y la poética de la ambigüedad. A la creación artística solo se puede acceder mediante la destrucción de todo cuanto hay, desestabilizando los conceptos heredados y las formas consagradas por las vanguardias históricas y por las neovanguardias, parece decirnos *Calypso*, una obra que consigue provocar, gracias a un texto contundente y enérgico, que se escucha en *off* y se proyecta ante el espectador. Las imágenes visuales potencian las contradicciones en la respuesta del espectador; producen cierta repulsión y diversión, por ejemplo, la parodia de la performer Maria Abramovich en *El artista no está presente* (cuando se encuentra al otro lado de la mesa con la expareja) muestra la irreverencia de quien se atreve a terminar con los mitos del arte contemporáneo para prodigarse con más fuerza en un día a día que se repite con demasiada monotonía. No cabe duda de que se trata de un espectáculo con talento, aunque el texto —en la línea de teatro tipo posdramático (Lehmann, 2000; Fischer-Lichte, 2004)— no resulte sencillo de valorar, ya que serpentea y se enrolla. Sin embargo, la puesta en escena de Pazos no convence del todo, ya que los elementos que la componen chocan irremisiblemente entre sí. Se produce una sobreacumulación de objetos. Los lenguajes que se anulan entre sí. Con todo, los valores, que sin duda tiene, caen más del lado de la plástica, de la instalación, que de lo dramático en tanto conflicto, a excepción de los segmentos irónicos del discurso de Epelde que configuran algunas potentes escenas. Al final el humor no acaba de llegar claramente al patio de butacas. En todo caso, un autor y una compañía a tener en cuenta dentro de la línea de la multidisciplinariedad y de la problematización del concepto del arte que sostiene, así como por su investigación de los límites del teatro.

Allegro ma non troppo**Zero en conducta. Teatro Círculo**

Zero en conducta está compuesta por dos creadores, la mexicana Julieta Gastón Roque (directora, ttritera y bailarina), y el valenciano Putxa, formado en el Institut del Teatre de Barcelona. Trabajan habitualmente en la Casa-Taller de Marionetas de Pepe Ortal, en Barcelona, pero acaban de venir de gira por Europa y Asia con este maravilloso espectáculo en el que utilizan la técnica del discípulo de Jaques Copeau, Etienne Decroux. *Allegro ma non troppo* es un espectáculo de cincuenta minutos lleno de encanto, estrenado en el Ate-neu Popular de Nou Barris (Barcelona, 2014). Hecho desde la honestidad y la sencillez, despliega un excelente dominio gestual y del mimo. Ver mover las manos y los pies de Putxa es puro placer por la destreza que revelan, siempre al servicio de una historia inquietante cuyo denominador común es el amor de la pareja y las dificultades con las que este se tropieza para desplegar-se. El abanico de recursos gestuales, mímica y danza no puede ser más abierto. Jugando con el silencio y con una buena selección de músicas, las escenas se suceden como si estuviéramos ante un espectáculo de magia: los espectadores salimos hechizados de la sala. Memorables son la escena del marco de la puerta, construida solo con dos manos y un sombrero; la del baile a tres con una máscara; la del flexor convertido en escritor o la de los dos cuerpos fundidos en uno solo, o la estupendísima escena del muñequito elaborado con cuatro dedos, como marioneta carnal con cerebro propio. Un lujo de espectáculo raro de ver que combina lo multidisciplinar, la multisensorialidad, la investigación escénica y la ambigüedad poética.

Deriva, naufragio, apáñatelas**Cambaleo Teatro. Espacio Inestable**

Cambaleo Teatro (1985) es la compañía residente en La Nave de Aranjuez donde han programado y estrenado decenas de espectáculos a lo largo de su dilatada trayectoria. En el espectáculo que hoy nos ocupa, *Deriva, naufragio, apáñatelas*, cuenta con la fructífera colaboración de la creadora Carmen Werner (Premio Nacional de Danza 2007). *Deriva, naufragio, apáñatelas* nos hace reflexionar sobre la vida, la muerte, la experiencia propia y la actualidad desde una perspectiva muy original que en ocasiones recuerda a Cía. Esteve y Ponce, pues se mueve entre el absurdo y lo surreal. La mirada irónica de Antonio Sarrió, el autor de los textos, está punteada por interesantes ritmos que dan a cada segmento un valor singular, siempre sorprendente y original. A menudo este autor sabe cómo arrancar una risa o una sonrisa al espectador, pues la ironía y el humor son su característica. Los tres, los hermanos Sarrió y Werner, logran algunas imágenes potentes, como la de las cuatro manos. Además, consiguen composiciones que despiertan diversos grados de intensidad y emoción con las que no es difícil conectar. No faltan tampoco referencias a algún político que nos amarga la vida. En fin, sugerentes cuadros en movimiento, que ponen en evidencia el talento de esta feliz colaboración. No hay una narrativa lógica que sustente las ocurrencias, sino situaciones más o menos abstractas e insólitas que se encadenan con fluidez

bajo el humo del cigarrillo. «De pequeña me prohibían fumar», señala la coreógrafa y bailarina. Bailar la autobiografía. Las figuras de los dos hombres y de esta mujer tendida en el suelo, agarrada a un tobillo de uno de ellos compone otra imagen para la memoria. Hay un denominador común que engarza todo el conjunto: mostrar el valor de la creación escénica, sus procesos, algunos de sus límites, la virtualidad de su alcance, y abrir así posibilidades a ese territorio del diálogo fecundo entre las dos disciplinas, el teatro de texto y la danza contemporánea. Alguna verdad que duele: «soy actor porque me gusta que me miren» sirve como colofón a esta innovadora propuesta de colaboración interdisciplinar. O «en este mundo peligroso el único lugar seguro es el escenario, así que no salgo a la calle. Me paso el día ensayando».

Cova

Humus Sapiens. Carme Teatre

Humus Sapiens es un colectivo multidisciplinar que traza puentes entre distintas disciplinas artísticas, con interés especial en la ópera. Se trata de una experimentación bastante críptica para los que no sean muy entendidos en la materia, ya que *Cova* no cuenta con un hilo narrativo que conduzca al espectador. El espectáculo parte de una magnífica intérprete: la soprano y actriz catalana Anna Gomà (1984) y de una directora que conoce a fondo la materia con la que trabaja, la profesora e investigadora Amparo Urrieta (*La Follia* y *12no13*). Y con un colaborador de lujo, el artista plástico encargado del espacio escénico y de la iluminación, David Laínez. *Cova* no es una obra de teatro ni es una performance, pero toma elementos de ambas disciplinas para configurar una trayectoria biográfica abstracta llena de emoción, que recorre el tema de la muerte en la primera parte, donde prima la oscuridad y la desesperanza. El repertorio incluye «Canción de la luna», de la ópera *Rusalka* de Dvorak, «Odi tu come fremone i cupi», el terceto de *Un ballo in Maschera*, de Verdi, «Caldo Sangue», el aria de Scarlati, hasta «Lascia la spina», el aria de Haendel y *Come scoglio*, de la ópera *Così fan tutte* de Mozart, en la que la actriz e intérprete encuentra finalmente la alegría. Todo un camino que como «una ecología de las experiencias de vida», permite dejar atrás lo que nos impide avanzar y reencontrarnos con nosotros mismos. *Cova* es descrita por sus creadores como «una pieza despedazada, un trabajo prohibido que ve la luz a través de la voz, una voz arraigada a la primitiva supervivencia. *Cova* es también una recopilación de arias perdidas, censuradas en su época por hablar de los sentimientos, del amor, la sensualidad...». Con todo, nos encontramos ante una propuesta multidisciplinar que problematiza el concepto de teatro ensanchando sus fronteras hacia la ópera y hacia las artes plásticas y la performance. Por lo tanto, multisensorial, innovadora, producto de la investigación escénica con el espacio sonoro y el espacio tridimensional. Finalmente, se puede leer como una provocación a las convenciones operísticas burguesas para entrar en el espíritu demoníaco que inspiró a sus genios creadores. Resumiendo, el espectáculo tiene aspectos de una performance, como hemos anticipado, por el uso del espacio, de la pintura sobre el cuerpo de la intérprete y del ritual. Por los recursos plásticos, musicales y escénicos bien medidos y articulados, con muchos momentos soberbios, como el de

Anna Gomà tocando el contrabajo. En definitiva, se trata de un espectáculo sugerente y estimulante que pone al servicio de los nuevos lenguajes escénicos una estupenda voz y en el que cabría señalar, como mencioné antes, la necesidad de algún texto o contexto que trazara un puente entre los *significantes* (Ubersfeld, 1978 y 1979) expresados y el espectador. Con todo, una voz sensacional y un embrujamiento plástico que subyuga.

Canturia Cantada

Carles Santos. Festival Sagunt a Escena

Canturia Cantada, selección de pasajes de obras creadas para 37 voces y un clarinete, recoge fragmentos de siete espectáculos creados entre 1981 y 2010, como *Voice Tracks* (1981), *Tramuntana Tremens* (1989), *Chicha Montenegro Gallery* (2010), *L'adéu de Lucrecia Borgia* (2001), *Homenatge a Josep Guinovart* (2008), y *La Pantera Imperial* (1997), junto a dos maravillosas piezas del gran polifonista del siglo XVII, Tomás Luis de Victoria (*Caligaverunt oculi mei* y *Tradiderunt me*). Estas dos entusiasmaron a muchos espectadores, aunque las más populares, como *Ki-ki-ri-ki*, de *La meua filla sóc jo* (2005) se llevaron las ovaciones más calurosas en un auditorio del Teatro Romano lleno hasta la bandera. *Canturia Cantada* se estrenó en el Festival Grec 2012, en aquella ocasión con un coro catalán que ha sido reemplazado en esta ocasión por el Coro de la Generalitat Valenciana, tan solvente como aquel. Las virtudes del trabajo artístico y multidisciplinar de Carles Santos son de sobra conocidas (J. Ruvira: 2008). El humor permea el trabajo de este artista de Castellón y, por supuesto, toda la actuación de este espectáculo. En *Canturia Cantada* el de Vinaròs nos hace mirar la música a partir de la apropiación del espacio del coliseo romano por los cuerpos de los cantantes, de la clarinetista (Inmaculada Burriel) y de la propia Dolors Ricart, dando rienda suelta a la imaginación coreográfica, a la espontaneidad del gesto y a todo aquello que sucede entre las corpóreas presencias escénicas. El espectáculo escénico-musical, además de sonar con brillo, está muy bien iluminado y constituye una experiencia estética de gran tonelaje. Destacan Bonifaci Carrillo (bajo), cuya voz estremece, y Carmen Avivar (soprano), que juega hábilmente con cada nota: ambos son ejemplos de lo más innovador en la música contemporánea. Santos demuestra una vez más su maestría en la articulación de lenguajes para ofrecer un acontecimiento performativo directo y juguetón, lleno de interesantes contrastes, logrando encarnar la música para extraer de ella la esencia y color de cada una de las notas, revelando así insospechados acentos y matices. Mirar la música para oír el movimiento y abrir todos los sentidos para gozar de ellos. Un trabajo musical medido, orientado, dinámico que juega con cada uno de los elementos, desde el gesto hasta los tonos, la intensidad vocal o el borrado de la voz para teatralizar las cualidades de la voz y de la presencia física de los cantantes, con lo cual logra una impresión muy real y matérica en el espectador.

El eco de Antígona

Taninna Teatre. Teatro Círculo

Anaïs Duperein y Miquel Carbonell son una pareja artística de gran talento: ella pone el cuerpo, la voz, la interpretación llena de pasión; él pone el

virtuosismo en la interpretación al piano. Taninna Teatre ya sorprendió con *Embarazadas*, un divertimento mudo de media hora que se estrenó en el Festival Russafa Escènica 2013, donde también pudimos disfrutar de este espectáculo que hoy comentamos (2014). El paso de uno a otro ha sido un salto de gigante. Ella está magnífica, y el acompañamiento pianístico es soberbio, pues nos lleva a otra dimensión más mágica y solemne, situándonos a una distancia más segura en los momentos finales. Cuando ambos artistas se juntan, como es el caso en este espectáculo o del anterior, los logros sorprenden por la feliz conjunción. El texto adaptado y dirigido por Miquel Carbonell es potente, no sobra ni falta nada, es perfecto en su equilibrio. Duperein demuestra que domina tanto el registro cómico (*Embarazadas*) como el trágico (*El eco de Antígona*), y que funciona igual en una obra contemporánea (*Equus*) como encarnando a un personaje de la fuerza y contundencia clásica de Antígona, un emblema de la rebeldía contra el poder autocrático. Es un emblema cuyos ecos rebotan y reverberan hasta hoy, o tal vez ayer, cuando la ciudad, la capital, estaba toda en manos de una sola mujer, como si fuera de ella, cuando los poderes establecidos parecían inmutables, eternos. Ahora sabemos que Sophocles tenía razón, que el peor mal del mundo es la irreflexión, la inercia, el pensamiento de que las cosas son así y no hay quien las cambie. Esa es la verdadera brida que inmoviliza. Pero, además, en el monólogo de *El eco de Antígona*, Duperein interpreta a una decena de personajes entre ellos Creonte, Tiresias, Ismene, etc., con la misma contundencia, y genialidad. El mito creado por Sófocles está bien vivo en esta versión de Sophocles de José Wuatanabe. La versión y puesta en escena de Taninna Teatre es sencilla y brillante, además conserva la potencia de la energía del mensaje de la obra original, pues habla con sinceridad y honestidad a públicos de todas las edades: trata del miedo al tirano, de la arrogancia del mismo, del peligro de caer en la arbitrariedad, en la arrogancia, en el racionalismo puro y duro, pero también del deber de la piedad con los desgraciados de la tierra, que ahora más que nunca, pasa a primer plano.

No soy yo

Sandra Gómez. Espacio Inestable

Sandra Gómez (Valencia, 1975) es creadora, pedagoga e investigadora, además de intérprete de gran fuste, sobria, profunda, conmovedora, impresionante en cada paso o pirueta que hace. *The Love Thing Piece* (2013), *Tentativa* (2012), y *Borrón#8* (2010) son los espectáculos anteriores que la avalan. En *No soy yo* (2016) sigue indagando sobre la autobiografía y la memoria: el tema de su tesis doctoral, mostrando un abanico de diferentes perspectivas sobre la danza, la memoria colectiva y la memoria del cuerpo. Bailar es una manera de ser y de relacionarse con el mundo, una de las vías para encarnar lo abstracto de las ideas y de los sentimientos más personales, gracias al conocimiento que produce la percepción del cuerpo en movimiento que apela tanto al cerebro como al corazón. No se puede crear todo de nuevo, pero sí darle una perspectiva diferente, hacer otra lectura del asunto tratado, trabajando con lo que tenemos cerca y con las experiencias más íntimas del artista. Los solos de Sandra Gómez se intercalan entre las entrevistas grabadas y

proyectadas, sin una música que acompañe al movimiento. La segunda parte, ya con música, pero sin video, se logra mediante un cambio de la iluminación que pone el acento en la bailarina, quien se reapropia, así, del espacio mediante unos interesantes cambios de ritmo y velocidad, componiendo y descomponiendo coreografías de Ivon Rainer, Simone Forti, Lucinda Childs y Trisha Brown. Las entrevistas a varias personas del mundo de la danza en el País Valenciano (coreógrafas, bailarinas y pedagogas, como Cristina Andreu, Maite Bacete, Amparo Ferrer, Carmen Giménez Morte y Gema Gisbert) sirven para lanzar un mensaje político de protesta y rebelión, y denunciar las estructuras de un sistema injusto con la danza contemporánea. De este modo Gómez contextualiza la situación de la creación dancística en nuestro país y pone en evidencia las zonas en las que hace aguas. Los apoyos al arte son insuficientes. La danza es la hermana pobre de las artes. Junto a las bailarinas y coreógrafas a las que hemos aludido arriba, se introducen tres voces en *off* sin imagen procedentes de tres coreógrafas europeas de renombre que arrojan tres visiones propias sobre la función de la danza en la sociedad y su papel en el crecimiento y evolución de las personas. Mediante elementos procedentes del minimalismo, de la deconstrucción, y gracias a la extremada minuciosidad en la ejecución, Gómez rememora un legado, al mismo tiempo que se apropia de dicho legado desde la experiencia de hoy (irónico vestuario deportivo), considerando las áreas de resistencia y desestabilización, que en definitiva son las generadoras de significado.

El futuro de las Artes Vivas

Los diez espectáculos reseñados arriba muestran varios rasgos en común que apuntan al presente y al futuro de las Artes Vivas. En este artículo hemos tratado de poner la mirada sobre manifestaciones escénicas que enfatizan la innovación y la investigación. Del análisis de estos espectáculos, una pequeña muestra de los estrenos de las últimas temporadas, se desprende la imposibilidad de fijar una sola perspectiva o tendencia hegemónica. Al contrario. Desviando la mirada de lo que ha sido el foco hasta ahora: el teatro de texto, donde la hegemonía del mismo prevalece sobre los demás elementos visuales, sonoros o digitales, lo periférico se va imponiendo. Y, junto a lo periférico, las perspectivas múltiples y contradictorias (Pavis, 2006: 294) se reconcilian y ganan autonomía. El autor que escribe en su casa, cede terreno a lo que se llama *devised theatre* o teatro creado en la escena durante las sesiones de trabajo de los creadores, *performance as research* (la performance como investigación), tal como ya hacen cada vez mayor número de compañías que entran a la sala de ensayos con poco más de un guión. Asimismo, podemos afirmar que el personaje como entidad psicológica o moral ha desaparecido en las distintas manifestaciones de las Artes Vivas. En su lugar contamos con presencias escénicas, ejecutantes de acciones materiales, cuerpos encarnados, no seres que representan a otro sino máscaras que se exhiben, abstracciones muy concretas generadoras de energías muy reales, actores que se expresan mediante la mímica, las marionetas que se asemejan a los seres humanos o los seres humanos que se desplazan como las marionetas, performers que

cantan, cantantes que se pintan el cuerpo como lienzos, bailarines que hablan, actores que a través de la coreografía o del gesto sugieren o podrían sugerir sensaciones o provocar experiencias visuales, sonoras, cinestésicas, a veces sin tener que penetrar en un mundo de ficción. Como dice Ubersfeld en *L'école du spectateur, lire le théâtre 2* (1996: 237) «el actor está en el ojo del espectador y en su deseo».

Otro de los aspectos en el campo de las Artes Vivas es la indagación en la autobiografía, como hacen Sandra Gómez en *No soy yo* o como la compañía El Pont Flotant en muchos de sus espectáculos (como en *El fill que vull tindre*). Por otro lado, el uso de las tecnologías, no como algo accesorio al espectáculo, cosa que ya va haciéndose desde los años noventa, sino como un lugar central del mismo, se hace extensivo a multitud de experiencias escénicas que nos es imposible incluir aquí. El uso hegemónico e innovador de las tecnologías, como en *A house in Asia* de la Agrupación Señor Serrano (Premio de la Crítica de Barcelona 2014), consigue en manos de estos grandes creadores desarrollar un lenguaje innovador que parte de maquetas, videoproyecciones, y manipulación de video en tiempo real. Así, se desarrolla un western escénico donde la realidad y sus copias se mezclan dibujando un retrato pop de la década que siguió al 11-S. En la dramaturgia de *A House in Asia*, como señala la compañía, «se entrelazan las historias de la casa de Abbottabad [de Osama Bin Laden] y de todas sus copias con referencias a Moby Dick y al western. Todo ello para crear un nuevo relato que se propone como una capa más en la red de simulacros de lo real. Una red que es, ya de hecho, la única realidad posible» (Agrupación Señor Serrano, 2017). El espectáculo pone en escena una maqueta de la casa de Osama. Los performers la manipulan, desplegando sus muros. La acción es capturada en video, manipulada en tiempo real y proyectada sobre una gran pantalla. Además del video en directo, la dramaturgia audiovisual se desarrolla con sampleado de fragmentos de películas y otros recursos pregrabados. En el espectáculo también hay una notable presencia de videojuegos. También *smartphones* y tabletas. Así, «el espectáculo presenta elementos que juegan en tres coordenadas de escala. El elemento micro es el mundo en miniatura de la casa y sus maquetas interiores. La escala intermedia son los performers que juegan a ser demiurgos de la narración. Y, finalmente, las proyecciones de este mundo en miniatura conforman el elemento macro» (Agrupación Sr. Serrano, 2017).

De mismo modo, la multidisciplinariedad (*El eco de Antígona; Cova; Deriva, naufragio, apañatelas*, etc.) ha venido para quedarse, pues cada vez son más los espectáculos que indagan en la interacción multidisciplinar dadas las múltiples oportunidades que brinda a los creadores de explorar nuevos territorios y de lograr productos poco usuales, explorar ideas, emociones o sentimientos y construir una visión del mundo propia.

Por otro lado, la compañía El Pollo Campero con su espectáculo *Las actrices siempre mienten* (Gloria March Chulvi y Cris Celada), aunque se trate también de un espectáculo de formato pequeño, rompe asimismo con los límites del teatro de una forma mucho más sencilla. Mediante ordenador portátil y proyecciones de películas clásicas con doblajes de diálogos propios, ellas logran colocar la sonrisa en el ánimo del espectador mediante un

juego de doblaje humorístico muy inteligente. Las actrices se representan a sí mismas, pero la ficción procede del doblaje de los diálogos superpuestos a las escenas que se reproducen de ciertas películas de cine clásico en blanco y negro. Los logros son de una poética irónica admirable, cargada de buen humor y de mucho talento. Mediante este espectáculo producto de la investigación, la compañía pretende abrir una reflexión «sobre el hecho escénico y los elementos teatrales convencionales. Desdibujar la línea que separa lo real de lo ficticio. Privilegiar el texto de creación propia elaborando textos de ficción a partir de pre-textos autobiográficos y conjugar el lenguaje del cabaret con los lenguajes escénicos contemporáneos (danza, teatro, performance)» (Compañía el Pollo Campero, 2017).

Además, cabe mencionar otro aspecto de las artes actuales: su interés por crear eventos colectivos con el espectador [*El fill que vull tindre*, de *El Pont Flotant* (2016), *I tornarem a sopar al carrer*, de Begoña Tena y Xavier Puchades e *Historias de Usera*, de Kubik Fabrik]. Esta modalidad de teatro comunitario está cobrando cada día mayor importancia, ya que hace que los ciudadanos participen no solo de la interpretación en la puesta en escena, sino también de las propias historias que se narran en ella. Su contribución al desarrollo de las Artes Vivas es merecedor de una especial atención. Se trata de una manera distinta de entender las artes escénicas desde la perspectiva social, implicando a las personas, haciéndolas copartícipes de pleno derecho, demostrando así su compromiso ético con las personas de las comunidades locales en las que trabajan. De nuevo, la idea es seguir explorando los límites del teatro, abrirlo a otros participantes, ya que los vecinos forman parte de la propia compañía en un proyecto de estrecha colaboración, que en términos prácticos significa que, por ejemplo, la compañía *El Pont Flotant* ofrece la compra de bolo con o sin taller para formar a los futuros participantes del espectáculo. Es un modo de insuflar vida al espectáculo, revitalizándolo. El ideado por Kubik Fabrik (*Lazonakubikfabrik*, 2017) nace de las historias reales del barrio de Usera (Madrid), con la participación de dramaturgos que, a través de sus ficciones, han dado voz a los ciudadanos del barrio. Como hemos anticipado, el equipo artístico y el reparto está formado por profesionales y por vecinos. El teatro comunitario es un teatro que podríamos calificar de popular en el sentido de no elitista y dirigido a públicos amplios, incluso vírgenes, que no necesariamente necesitan tener formación en artes escénicas. Su valor no reside tanto en el producto como en el proceso, de ahí que estos montajes no se puedan medir con el mismo criterio que los demás proyectos realizados exclusivamente por profesionales y amparados por una producción sólida. El teatro comunitario posee un enorme potencial en la cohesión de barrios y su importancia en el desarrollo actual de las Artes Vivas es muy de tener en cuenta, ya que consigue enraizarse localmente y trata asuntos con los que los propios vecinos se pueden identificar, acercando el lenguaje y las situaciones a sus problemas cotidianos o abriéndoles los ojos ante injusticias concretas. Su contrapartida es que, evaluados desde un punto de vista puramente estético, posiblemente no estén en condiciones de competir con otros productos más complejos tecnológicamente hablando o

con interpretaciones actorales de grandes y solventes profesionales de larga experiencia y amplia trayectoria.

En el futuro, los proyectos interdisciplinares y de componente virtual, electrónico, plástico o coreográfico ganarán posiblemente terreno a otros proyectos centrados en una sola disciplina, ya que los proyectos multimodales están ganando terreno, gozan de gran aceptación por parte de nuevos públicos, y los programadores y la prensa los ven con otros ojos. Se podría decir que han conquistado ya su propio espacio o que están en vías de hacerlo. Como se acaba de señalar, la experimentación con nuevas tecnologías, las nuevas dramaturgias y políticas del cuerpo, las dramaturgias de «lo real», las dramaturgias del sonido, y la inclusión de la ópera o la voz cantada en espectáculos teatrales o performativos, posiblemente se impondrá en esta década, gracias a su programación cada vez más frecuente en espacios donde antes no cabían este tipo de propuestas o debido a la apertura de nuevos espacios no convencionales, o incluso de su programación en plazas y calles de la vía pública. De hecho, la investigación sobre lenguajes escénicos procedentes de las disciplinas del cuerpo, como la danza, el circo o los malabares ha servido para revitalizar la escena y hacerla avanzar hacia terrenos más físicos y en los que la energía humana tiene un papel primordial. Se puede afirmar que en ellos predomina la experiencia vivida en el acontecimiento, el acontecimiento mismo, antes que la separación actor-espectador; escena-patio de butacas. Estas dicotomías han sido derribadas por los directores del siglo xx, como Augusto Boal (1979: 117-120), quien en su Teatro Foro, puso a los espectadores a interpretar personajes en situaciones de opresión. Nadie discute que hay un público específico hambriento y que demanda estas nuevas modalidades. Como señala Guillermo Arazo, anterior responsable de Espai Mutant, Las Naves (Valencia): «el trabajo colaborativo ha sido siempre y seguirá siendo uno de los activos de las artes escénicas y de la performance que entrará en los espectáculos por la puerta de atrás o la de al lado» (Arazo, 2017).

Conclusiones

Las Artes Vivas configuran las nuevas tendencias, de las miradas diferentes, de lo arriesgado, de lo distinto, de lo único, de lo nuevo, porque representan a la sociedad. Pueden tener áreas tangentes con el mundo de la performance y de manifestaciones no ortodoxas de las artes escénicas, especialmente en lo que tienen de fronterizas con las artes plásticas o musicales, o las tecnologías del cuerpo humano. Algunas de sus manifestaciones pretenden incidir directamente en el contexto social del que surgen, subrayando una carencia que hay que llenar, como el caso de los Jardines en movimiento, del colectivo Serpiente de dos cabezas, formado por Domingo Mestre y la brasileña Janice Martins, presentado en el Festival Intramurs 2016 en Valencia. Otras veces, denuncian prácticas empresariales reprobables que hay que denunciar, como sucede en *Zapaturgias*, una acción artística de denuncia pública con ocho artistas (Centre Cultural La Beneficència-Cultura Diputació de València) en la que la vulneración de los derechos humanos y laborales que sufren mujeres y

hombres en la industria del calzado a escala global se pone en evidencia ante la mirada extrañada del paseante.

Estos ejemplos, la mayoría de cariz performativo, poseen un componente más o menos cercano a lo teatral y a la oralidad y a la vez presentan características propias del *happening* o de la instalación viva. Un caso ilustrativo es el de *La Biblioteca de Cuerdas y Nudos* de José A. Portillo, que se presentó en el Teatre El Musical de Valencia la temporada pasada, en la que se nos invitaba a entrar en una pequeña estructura circular de madera situada en el *hall* del teatro. En ella se guardaban manuscritos sin publicar, textos, partituras, diseños y objetos hallados en la basura, todos ellos metidos en cilindros repletos de mensajes prendidos de cuerdas y nudos. Dichos manuscritos, junto a los pequeños objetos, daban pie a la interacción entre los asistentes y el artista. De esta comunicación mantenida dentro de ese curioso habitáculo podían surgir diversas anécdotas que entremezclaban las experiencias de unos y de otros. Más allá del teatro como representación, el teatro como experiencia. La observación contemplativa como un paso para despertar la subjetividad y el intercambio de subjetividades como tejido social aquí y ahora convocados por el dispositivo ideado por el artista.

Estas manifestaciones, y otras muchas que es imposible reunir aquí, ofrecen imágenes alternativas de «lo real», apropiándose de espacios no teatrales muchas veces para conquistar territorios nuevos y lograr un impacto inmediato en el entorno social y geográfico. La intención de subrayar el carácter subjetivo y de experiencia vivida de algunas propuestas, así como la integración del arte en vida cotidiana convierten al propio artista en objeto de reflexión estética.

Por otro lado, podemos afirmar que el carácter crítico y político del arte actual define a nuestra época. De ahí que exista por tanto un elemento de transgresión, una apropiación de «lo real» para nombrarlo de nuevo, o para llevarlo a un terreno que supere concepciones previas de lo que el teatro era o podía abarcar. Además, «lo real» es susceptible de ser pensado desde otro ángulo, y entonces ¿por qué no podría ser acaso el primer paso para cambiarlo? Pero tal vez no, tal vez solo se trataría de favorecer el extrañamiento de los objetos reales, enfriarlos, resignificarlos, como hace Rodrigo García en 4 cuando pone gallos calzados con deportivas (Prado Campos, 2017).

Las sinergias en torno a las Artes Vivas tienen su crisol en las reuniones de coordinación de los responsables del Mercat de les Flors (Barcelona), Las Naves Matadero (Madrid), Espai Mutant (Valencia), Sala Petita Teatre Principal (Palma de Mallorca) y Teatro Circo (Murcia), y de aquellos otros responsables de espacios que se vayan sumando a la iniciativa. Su objetivo es el de coordinar programaciones, líneas de actuación y procesos de creación con las compañías que coproducen, así como compartir gastos de caché de las compañías itinerantes, especialmente las internacionales. Guillermo Arazo (Las Naves, Valencia) nos subraya la necesidad de llevar a cabo una política de formación de espectadores, un laboratorio para la formación de nuevos públicos. Apunta el caso de la creadora Cris Blanco con *Bad Translation*, espectáculo que se tendría que ver esta temporada en Valencia, cuando se abra de nuevo la sala Espai Mutant, que ha permanecido cerrada durante meses.

Bad Translation fue una coproducción en residencia en la que la creadora traslada a escena lo que ocurre en internet. Otro espectáculo que simboliza la nueva línea de estos programadores es *Grand Applause*, de Jorge Dutor y Guillem Mont de Palol, obra experimental que propone una traslación de un formato expositivo a uno performativo. Es un proyecto curatorial, una coreografía que, recorriendo una arquitectura virtual basada en la ficción de la ópera *Carmen* de Bizet, pone en diálogo el trabajo de tres artistas y performers: Norberto Llopis, en el papel de Carmen, Luis Úrculo, en el papel de Don José y Bernhard Wilhelm, como el torero Escamillo. Arazo subraya que el riesgo será un elemento clave en la programación de estos espacios a los que ya hemos aludido, como lo fue en sus inicios la programación del Festival Veo (Valencia), Festival SÀLMON de Barcelona, Sala Hisroshima de Barcelona, La Casa Encendida de Madrid, el BAD (Ayuntamiento) de Bilbao, o la de Espacio Inestable de Valencia (que se financia con fondos europeos, pero que es privada), y tantos otros que están prodigándose por el territorio español. Se trata de dar voz a las compañías emergentes y atraer a un nuevo público que pueda entender el arte desde perspectivas más abiertas y sorprendentes. Esto mismo es lo que pretende La joven compañía, creada en 2012 por David R. Peralto y José Luís Arellano. Su misión es la de «contribuir a la creación de futuros profesionales, artísticos y técnicos, fomentando la investigación dramática, y buscando la incorporación de los públicos jóvenes al teatro a través de un proyecto pedagógico» (La Joven Compañía, 2017).

Todas estas propuestas y los caminos que se abren con ellas interrogan al espectador, cuestionan los límites de lo conocido hasta ahora y dan cabida a la exploración de las posibilidades aún por descubrir. Estas iniciativas que todavía caminan sus primeros pasos son indicativas de las tendencias por acercar nuevos creadores y espectadores a las prácticas escénicas, así como por abrir los espacios de siempre a creadores emergentes y a sus innovadoras ideas, rompiendo esquemas, tomando riesgos, descubriendo nuevas formas de hacer, que son también nuevas formas de pensar y de interpretar la verdad. Ya sean posdramáticas, posmodernas o poshumanistas, de lo que se trata es de explicar dichas iniciativas, supervisarlas si es el caso, y comprometerse con enfoques que ensanchan las fronteras de lo escénico y de lo performativo de modo que el arte pueda respirar y oxigenarse en libertad a fin de que el presente pueda ser conocido y elucidado desde otros prismas estéticos. Pero ante todo habría que rebajar la precariedad de los creadores, consiguiendo condiciones de trabajo que permitan trayectorias divergentes para explorar territorios nuevos, y ofrecer oportunidades mejores a unos y a otros para que sean menos los que se queden por el camino y para que los procesos creativos se lleven a cabo con rigor y eficacia, maximizando las inversiones financieras y del talento.

A través de este recorrido en el que he buscado elementos que sirviesen para definir el concepto de Artes Vivas que se maneja hoy entre nosotros y, tras situar la polémica de Las Naves Matadero en su contexto, he presentado el análisis de diez espectáculos que pude ver en Valencia en las últimas temporadas y que considero que, de algún modo, cumplen con las expectativas de esta nueva performatividad que está conquistando los escenarios para así

intentar esbozar las líneas futuras de las artes escénicas no convencionales. Con ello espero haber podido dibujar un panorama inclusivo aunque, como es natural, mi mirada ni pretende ni puede abarcarlo todo. Espero que se me excuse la parcialidad del ámbito que enfoco así como el elemento subjetivo de mis valoraciones con las que lógicamente no todo lector ha de estar de acuerdo.



Bibliografía

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, compañía de teatro de Barcelona.
 <<https://www.srserrano.com/es/productions/>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
 <<https://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>>. [Consulta: 2 agosto 2017].
- ARAZO, G. Entrevista 26 julio 2017, no publicada.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Edición original en portugués de 1974. Londres: Pluto Press, 1979, p. 117-120.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Londres: Penguin Books, 1968, p. 28.
- Chillida, Carla. <<https://goo.gl/Ymjbsx>>. [Consulta: 7 marzo 2018].
- COCIANDODANZA (<www.cocinandodanza.com>)
- COMPAÑÍA EL POLLO CAMPERO. <<http://goo.gl/Cwxft6>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- COMPAÑÍA VOADORA. <<https://www.voadora.es/voadora>>. [Consulta: 2 agosto 2017].
- DANTO, Arthur C. «El final del arte». *El Paseante* (Madrid: Ediciones Siruela), n.º 23-25 (1995), p. 28-55.
- EL PONT FLOTANT. <<http://www.elpontflotant.es/montajes.php?i=v&m=7>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- FESTIVAL DE LOS 10 SENTIDOS. <<http://goo.gl/sVMs3u>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge (Massachusetts) / Londres: The Mit Press, 1996.
- FESTIVALDELAHOJA, Primer Festival Internacional de Artes Vivas. Loja 2016.
 <www.festivaldelaoha.com> [Consulta: 19 septiembre 2017].
- FEIJÓO, Mateo, *Web Naves Matadero Madrid: biblioteca.madrid.es* [Consulta: 19 septiembre 2017].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Primera edición en alemán de 2004. Madrid: Abada editores, 2010.
- GARCÍA, Rodrigo. <<https://goo.gl/Mj4Q4D>>. [Consulta: 17 agosto 2017].
- GARCÍA MAY, Ignacio. «La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia». *Acotaciones* (enero-junio 2017), p. 261-264.
- GARÍN, Inma. «Allegro ma non troppo». *Cartelera Turia*, n.º 2654 (diciembre 2014).
 — «El eco de Antígona», Festival Russafa Escènica. *Cartelera Turia*, n.º 2678 (junio 2015), p. 87-88.
 — «Canturia Cantada. *Cartelera Turia*, n.º 2688 (agosto 2015), p. 60-61.
 — «La capilla de los niños y Mar d'Amura». *Cartelera Turia*, n.º 2749 (7-13 febrero 2016), p. 100-102.

- «A los pies de Europa». *Cartelera Turia*, n.º 2724 (abril 2016), p. 95.
- «Cova». *Cartelera Turia*, n.º 2726 (15-21 abril 2016), p. 95-96.
- «Calypso». *Cartelera Turia*, n.º 2746 (11-22 mayo 2016), p. 73-74.
- «Deriva, naufragio y apañatelas». *Cartelera Turia*, n.º 2752 (julio 2016).
- «No soy yo». *Cartelera Turia*, n.º 2749 (agosto 2016).
- «Les solidàries». *Cartelera Turia*, n.º 2786 (23-29 junio 2017), p. 90-91.
- HOLGADO, Álvaro. <<http://goo.gl/jMaaG5>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
- INNES, C.; SHEVSTOVA, M. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KUBIK FABRIK. Lazonakubikfabrik. <<http://lazonakubik.com>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- JOVEN COMPAÑIA, LA. <<https://www.lajovencompania.com/la-compania>>. [Consulta: 11 septiembre 2017].
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Publicado originalmente en 2000 en alemán con el título *Postdramatisches Theater*. Abingdon: Routledge, 2006.
- MARTIN, C. (ed.). *Dramaturgies of the Real*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance, Theatre, Dance and Film*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- PRADO CAMPOS. «Carmena mata el teatro con su nuevo Centro de Artes Vivas». *El Confidencial* (Pozuelo de Alarcón: Titania Compañía Editorial, S. L.), (7 marzo 2017). <<https://goo.gl/tyx4hw>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
- RAMOS, Rubén. «Arte raro». *Ajoblanco* (Barcelona: Asociación Cultural Ajoblanco), tercera temporada, n.º 1 (verano 2017), p. 26-33.
- RUVIRA, J. *Música y representación, Los desafíos artísticos de Carles Santos*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 2008.
- TEATR-ON. <<http://goo.gl/fxb1xW>>. [Consulta: 11 julio 2018].
- TOLEDANO, Ruth. «Saltimbanquis contra faranduleros». <<http://goo.gl/jS3yKG>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. París: Éditions sociales, 1978, p. 164-165.
- *Lire le théâtre: L'école du spectateur*. Vol. 2. París: Éditions sociales, 1981.
- VIDALES, Raquel. «Más de 250 profesionales de la cultura firman una carta en apoyo del nuevo rumbo de los escenarios de Matadero». *El País* (Madrid: Grupo Prisa), (17 marzo 2017). <<https://goo.gl/zUsXYf>>.
- LOS OJOS DE HIPATIA. <<http://losojosdehipatia.com.es/evento/zapaturgias/>>. [Consulta: 21 agosto 2018].
- ZAS MARCOS, Mónica. «El nuevo director del Matadero responde tras la bronca con el gremio teatral». *Eldiario.es* (Madrid). <<http://goo.gl/Pqq6GR>>. [Consulta: 9 marzo 2017].